Elżbieta MORAWIEC

# „WESELE" I ZNAKI CZASU

*Mit wielkiej literatury może stać się żywy tylko dzięki naszemu, widzów, współuczestnictwu. Tego jednak nie ma, jeśli nie istnieje pamięć przeszłości, świadomość historyczna.*

Dziejami *Wesela* można by właściwie pisać historię powojennego teatru polskiego. Podobnie jak w *Dziadach* i w całej wielkiej polskiej romantyce – odbija się w nich przede wszystkim historia polityczna, a w drugiej dopiero kolejności – inscenizacyjne style. Przy tym, im dalej od cezury roku 1949, to jest od przyjęcia na kilka lat jedynie słusznej metody realizmu socjalistycznego – tym mniejsza bezpośrednia presja polityczna.

Dwa fakty dość znamienne, acz rządzi nimi czysty przypadek: W czerwcu 1944 roku w dniu lądowania aliantów w Normandii, w okupowanym jeszcze Krakowie, w podziemnym Teatrze Niezależnym Tadeusz Kantor realizuje *Powrót Odysa*. Sytuuje dramat Wyspiańskiego pośród realiów okupacyjnej rzeczywistości: jego Odysowi daleko do triumfalizmu zwycięzcy – to raczej pozbawiony złudzeń (jest już przecież po Teheranie) przegrany „szary żołnierz". W kilka miesięcy później, w listopadzie 1944 roku, Wyspiański, chciałoby się rzec – „z marszu", wraz z I Armią Wojska Polskiego i jej teatrem wkracza do Lublina. *Wesele* w reżyserii Jacka Woszczerowicza, wystawiane potem w kilku miastach już wyzwolonej nowej Polski, rozpoczyna historię teatru w PRL. Przegrany żołnierz przeciw – jakże przydatnemu w dalszych dziejach nowego państwa – agonowi: „pany – chłopy". Ale publiczność jeszcze nie wie, jaki realny przebieg ten agon będzie przybierał w najbliższych latach. Publiczność, jak odnotuje świadek czasu, „chłonęła każde słowo [...], a kiedy skończyło się przedstawienie, widzowie płakali wraz z nami"[1].

W odradzającym się po wojnie teatrze *Wesele* – od roku 1944 do 1948 – miało 12 realizacji; niemało, zważywszy na wielkość obsady i koszty inscenizacji. Spośród tych kilkunastu co najmniej dwie były wybitne: Wilama Horzycy w teatrze toruńskim i Iwo Galla w Gdańsku, która to inscenizacja zamyka pieczęcią milczenia działalność obu inscenizatorów, a i obecność arcydramatu Wyspiańskiego na siedem lat.

---

[1] J. K r e c z m a r, *Ze wspomnień*, w: *15 lat lubelskiego teatru dramatycznego*, Lublin 1959, s. 83.

Jakoś się tak składa, że czujność polityczna władzy odmawia Wyspiańskiemu wstępu na sceny. Ma to miejsce jeszcze przed szczecińskim zjazdem w 1949 roku i przed pamiętną broszurą profesora Kazimierza Wyki (opublikowaną w 1950 r.) *Legenda i prawda „Wesela"*, piętnującą autora *Legionu* jako wstecznika, któremu „galicyjski konserwatyzm" przesłonił realne podłoże agonu: inteligencja (sarmacka) – chłopi. Ćwierć wieku później profesor Wyka będzie jednym z najżarliwszych obrońców filmowego *Wesela* Andrzeja Wajdy, w którym motyw zniewolenia zewnętrznego zostanie wyakcentowany jako znacznie silniejszy niż niemoc wewnętrzna, niż brak spójni społecznej czy inteligenckie odrętwienie wyrażające się w sławnym „ino oni nie chcą chcieć"... Interpretacyjna przestrzeń *Wesela* stanie się, mimochodem, świadectwem ewolucji „umysłu zniewolonego". Na szczęście nie dojdzie (broszura profesora Wyki ukazała się zbyt późno?) do takich pseudosocjologicznych nadużyć na Wyspiańskim, jakich doświadczyła poczciwa *Moralność pani Dulskiej...*

*Wesele* wraca na scenę w roku 1955 – ponownie w Teatrze Wojska Polskiego (przemianowanym wkrótce na Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy) – w reżyserii Maryny Broniewskiej i Jana Świderskiego. Jest rok 1955, przedświt polskiego października. Działalność rozpoczął już Teatr na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego, zapach „odwilży" unosi się w powietrzu. Niech przemówi Konstanty Puzyna, po dwakroć ten sam świadek: raz jako interpretator rzeczywistości wobec teatru zewnętrznej, drugi raz jako jego kierownik literacki. „Wiedzieliśmy, że otrzymujemy widownię dwugatunkową – przeważnie inteligenckiego warszawskiego widza – i g a r n i z o n y w o j s k o w e (podkr. – E.M.) – wyjście rysowało się jedno – szukać problemów żywych dla całego społeczeństwa i zdolnych poruszyć każdego"[2]. W tym samym programie Teatru Domu Wojska Polskiego Puzyna tak interpretował *Wesele*: „Interpretacją była próba odczytania w *Weselu* poetyckiego pamfletu politycznego – w węższej, historycznej postaci, pamfletu na fiasko i bezprogramowość sojuszu pańsko-chłopskiego wobec perspektywy walki zbrojnej o wyzwolenie narodowe; w szerszej – pamfletu na całą dziewiętnasto- i dwudziestowieczną tradycję szlacheckiej polityki solidarystycznej z jej mitologiami honoru, wierności, zgody narodowej i romantycznych porywów, którymi pokrywała zupełną bezradność wobec rzeczywistości. W podtekstach kryły się tu także aluzje współczesne – zarówno do ówczesnego marazmu, kręcenia się w kółko w nastroju «byle do jutra», jak i do owego przeziębionego i apolitycznego inteligenta z wiersza Gałczyńskiego, co to:

Chciałby. Pragnąłby. Mógłby. Gdyby.
Wzrok przeciera. Patrzy przez szyby.
Biały koń? Nie, śnieg pada.

[2] K. P u z y n a, *Jeden z teatrów widziany od zewnątrz*, w: *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974, s. 93.

Interpretacja wniosła także szereg propozycji szczegółowych, m.in. potraktowanie zjaw aktu II nie tylko jako «imaginacji», ale i «kompromitacji» osób, którym się ukazują"[3]. W enuncjacji Puzyny są dwie tezy: pierwsza mówiąca o tym, że społeczeństwo jest podzielone wzdłuż linii: inteligencja – garnizony (!); oraz druga – „nabolały" inteligent Gałczyńskiego sam sobie winien (bezradność wobec rzeczywistości) wskutek swojej wierności bezsensownym pryncypiom honoru. Nie na darmo był Puzyna uczniem Wyki i chyba nieprzypadkowym był czytelnikiem esejów Jana Kotta w łódzkiej „Kuźnicy", skierowanych przeciwko Conradowskim pryncypiom – honoru i wierności. Tyle w tak zwanej domenie intelektualnej. Co się daje zauważyć w „domenie praktycznej" – to próba „pozyskania" tak pogardzanych „garnizonów" (jakich? gdzie były jeszcze w Warszawie anno 1955? chyba to eufemizm określający spektakle „zamawiane" na użytek wojska?), czyli polskiego „ciemnogrodu", na rzecz inteligenckiej wizji „przystosowawczej". W duchu „Przekroju", Augusta Bęcwalskiego – Gałczyńskiego. Pierwsza próba – na długo przed Mrożkowymi *Emigrantami* – przeciwstawienia Chama (AA) Inteligentowi (XX). Zdumiewające są losy całkowicie nieodpowiedzialnych rozważań „uczonych pod presją" w dalszych losach kultury...

Nie jest celem tego szkicu omawianie wszystkich realizacji *Wesela*, zwłaszcza tych, do których sama autorka pamięcią nie sięga. Godzi się przecież odnotować ważniejsze innowacje – czy to plastyczne, czy także znaczeniowe – dokonywane na tekście dramatu po 1955 roku. I tak w roku 1956 Jakub Rotbaum w teatrze wrocławskim wyprowadzi akcję przed bronowicką chatę Wyspiańskiego, Piotr Potworowski w scenografii do *Wesela* reżyserowanego przez Byrskich w Poznaniu (1959) w ogóle zrezygnuje z całej Matejkowskiej symboliki, czyniąc jedynie lekkie aluzje do didaskaliów Wyspiańskiego; całość utrzyma w szarej tonacji quasi-abstrakcyjnego obrazu. Jeszcze dziwniejsze były losy Chochoła. W gdańskim przedstawieniu Jerzego Golińskiego (1960) jest to wiązka słomy ciągnięta na sznurku; w Toruniu (1965, scenografia Antoniego Tośty) Kazimierz Braun wcielił wszystkie zjawy w trzymetrowe chochoły-nadmarionety, przydając im rekwizyty identyfikujące; w pierwszym *Weselu* Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Powszechnym (1963) wszystkie zjawy to emanacje jednej postaci – Chochoła; w krakowskiej, pierwszej inscenizacji Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze (1963) Chochoł ma rozmiary kukiełki; w *Weselu* Lidii Zamkow w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (1969) Chochoła nie ma w ogóle – to zaledwie cień rzucany przez Isię na ścianie.

Inscenizacje po roku 1955 podlegają tym samym prawom co cała, odzyskana po latach nieobecności wielka klasyka: najpierw nieśmiało, potem coraz wyraźniej poddawane są aktualizacjom.

[3] Tamże, s. 95.

Rok 1963 – pełnia „naszej małej stabilizacji". Jest już po ważnych „odwilżowych" premierach Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym; *Dziady* – po pamiętnej realizacji Aleksandra Bardiniego z 1955 roku – szczycą się kilkoma nowymi interpretacjami; jest po debiucie Mrożka (*Policja*), Różewicza (*Kartoteka*), po inscenizacjach drogich nieobecnych – Gombrowicza i Witkacego; króluje zachodni teatr absurdu – Beckett, Dürrenmatt.

W Starym Teatrze w Krakowie *Wesele* inscenizuje Wajda, w warszawskim Teatrze Powszechnym – Hanuszkiewicz. Sceniczna chata Wajdy jest ścisłym odwzorowaniem Tetmajerowskiego dworku, zapisanego w didaskaliach przez Wyspiańskiego. Cały I akt grany jest realistycznie, psychologicznie. Ale Wajdzie najwyraźniej nie chodzi o „historyczną wierność" literze tekstu. „Spośród wielorakich i misternie zachodzących na siebie wątków tkanki poetyckiej – jak napisze recenzentka – Wajda wybiera jeden motyw, który eksponuje niejako na pierwszym planie: sprawę rozdzielenia i wzajemnej izolacji warstw społecznych – by nie rzec klas – kryjącej się pod cieniutką politurką malowniczej przebieranki"[4]. Akt I będzie tu zdecydowanym obnażeniem tych p o z o r ó w wspólnoty, które miała stworzyć uroczystość weselna. *Wesele* Wajdy to przede wszystkim dramat inteligenckiej świadomości: nieprzypadkowo czołową postacią tego przedstawienia jest Poeta (Leszek Herdegen), trzeźwy ironista. I nic dziwnego, że Chochoł był w *Weselu* li tylko słomianą kukiełką, sennym zwidem Isi, zjawy bowiem uczynił Wajda emanacjami świadomości bohaterów, łącząc je ze znakami ikonicznymi Matejkowsko-Wyspiańskimi, obecnymi w bronowickiej izbie. Tylko Wernyhora jawi się w pełni cieleśnie niczym ktoś dający znak, że minął czas majaków świadomości indywidualnej, że czas na odpomnienie emblematów zbiorowej pamięci i czyn. Nie chciałabym się posuwać do łatwych uproszczeń, ale rok 1963 to przecież także data pierwszego opozycyjnego odruchu inteligencji w czasach „małej stabilizacji", data *Listu 34*...

Zupełnie innymi prawami rządzi się *Wesele* Hanuszkiewicza (ze scenografią Adama Kiliana), poczęte jakby z ducha tak żywych do niedawna nadscenek studenckich. Na scenie króluje wystylizowana krakowska szopka, z szopki rodem są także poruszające się w rytm obrotówki postaci w akcie I. Chwyt rzeczywiście rewelacyjny i rewolucyjny, przy tym mający pełne pokrycie zarówno w krakowskiej „Zielonobalonikowej" tradycji, jak i w samym tekście („sami swoi, polska szopa").

Gorzej, że oddechu i myśli nie starcza już na kluczowy akt II (grany zresztą łącznie z aktem I). Nie ma tu Osób dramatu, czyli zjaw: jest tylko Chochoł – Siemion, w postaci przepasanego powrósłem chłopka, z coraz to innego miejsca na scenie wypowiadający kwestie. Jak to rozumieć: czy to magma inteligenckiej świadomości, niezrozumiałe już dla nikogo kompleksy i zwidy, czy może pokraczna, prząśna plebejska rzeczywistość, szczerząca zęby do fochów pańskiej

[4] L. J a b ł o n k ó w n a, *Telo z tym weselem zachodu*, „Teatr" 1963, nr 24.

wyobraźni? Jeśli tak, to solenny, zagrany „po Bożemu" akt III, roztopiony w atmosferze niepokojącego przedświtu, niweluje całkowicie satyryczny – jeśli taki był – zamysł aktu II.

Najwięcej bodaj kontrowersji w całych powojennych dziejach dramatu wzbudziła inscenizacja Lidii Zamkow z roku 1969 w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego (scenografia Lidii i Jerzego Skarżyńskich). Przedstawienie grane w stulecie urodzin poety, a także po dramatycznych wydarzeniach 1968 roku: po premierze *Dziadów* Dejmka i jej politycznych następstwach, ale i po znaczących przedstawieniach Konrada Swinarskiego, przede wszystkim po *Sędziach-Klątwie*, które to przedstawienie nie tylko obnażyło zewnętrzne uwarunkowania polityczne realnych konfliktów wewnątrzspołecznych, ale i przyniosło oddech, by tak rzec – „nowej rzeczowości". Nie było już powrotu do Wyspiańskiej izby z Matejkowskimi obrazami. Pospólna weselna izba, przez którą przewijają się tanecznicy, a w jej rogu wspólny biesiadny stół – oto „reporterskie" wejście Zamkow w materię *Wesela*. Poddając ostremu demontażowi cały tekst Zamkow wykreśliła sławną pierwszą kwestię Czepca: „Co tam panie w polityce?" Osoby dramatu aktu II potraktowane są niejednorodnie: są majakami sennymi postaci (Widmo, Hetman) bądź należą do świata rzeczywistego. I tak Poeta tworzy poemat o Rycerzu Czarnym, Dziennikarz staje się Stańczykiem wśród tłumu Stańczyków, zakładając na głowę czapkę z gazety. Wernyhora wreszcie jawi się Gospodarzowi jako prawie cień – na granicy jawy i półsnu. Jest to jednak cień-przesłanie. Z jego pojawieniem się nad izbą rozwijają się sztandary: wyzwanie i wezwanie. Temu wyzwaniu pośród codziennej, rzec można, hiperrealistycznej krzątaniny aktu III nikt nie jest w stanie sprostać. Zapewne dlatego w finale tego *Wesela* bezwolna nuta „chocholego tańca" przechodzi w zadzierżystego poloneza. Ta społeczność jest martwa, wszystko w niej przeradza się we własną karykaturę („rozmnożenie" Dziennikarzy-Stańczyków było aktem niemałej sarkastycznej odwagi wobec poczynań tak zwanej prasy po 1968 roku) bądź w tromtadracki stereotyp (finałowy polonez).

Bez wątpienia „reporterski" charakter przedstawienia, roztańczona chata z aktu I *Wesela* Zamkow wywrą swój wpływ na filmową realizację Andrzeja Wajdy z 1973 roku (prapremiera także w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego). Wajda nie poprzestanie jednak tym razem na ukazaniu rozgorączkowanej, nerwowej atmosfery wewnątrz Tetmajerowskiego dworku. Listopadowa mgiełka snująca się nad rozpoetyzowaną chatą nie przesłania realiów rzeczywistości. Ta chata stoi w kraju zniewolonym, gdzie krążą obce patrole. A nie są to patrole armii w mundurach austriackich. Jaśkowe „Pod figurą ktosik stał" zyskuje całkiem konkretne polityczne znaczenie.

Z zamierzenia wyzbyta była jakichkolwiek akcentów politycznych (a także społecznych) inscenizacja zrealizowana kilka miesięcy po filmowym *Weselu* na scenie Teatru im. J. Słowackiego. *Weselu* – „tak jak było grane w 1901 roku" – patronowali wybitni teatrolodzy: Zbigniew Raszewski i Jerzy Got. Jak zanoto-

wała Marta Fik, „odtworzono możliwie dokładnie kształt prapremiery, brzmienie tekstu w ciągu pierwszych przedstawień, scenografię, opracowanie muzyczne, wiele wskazówek reżyserskich"[5]. Przedstawienie to (w reżyserii Piotra Paradowskiego), uznane za historycznie pożyteczne, było jednak kompletnie martwe i dowiodło prawdy, zdawałoby się oczywistej, że teatr muzeum być nie może.

Rok 1974 – obchodzony szumnie jako rok XXX-lecia PRL – odcisnął swoje niewątpliwe piętno na przedstawieniu w reżyserii Zbigniewa Bogdańskiego w katowickim Teatrze im. S. Wyspiańskiego. Może i nie warto byłoby tego spektaklu przypominać, gdyby nie fakt, że jest ono szczególnym przykładem „schizofrenii" świadomości twórczej. Miały już przecież miejsce wielkie inscenizacje Starego Teatru: *Szewcy* w reżyserii Jerzego Jarockiego, *Dziady* Swinarskiego, *Noc listopadowa* i *Biesy* w reżyserii Wajdy; dojrzewa do premiery *Wyzwolenie* Swinarskiego. Nurt groteski mocno się już zadomowił na polskiej scenie. Bogdański składa przeto ukłon i obowiązującemu językowi, i PRL-owskiej rocznicy. Osadzone „po Bożemu" w Wyspiańskich realiach katowickie *Wesele* w całym swoim przebiegu jest Mrożkową z ducha szopką graną przez kabotyńskie figurki. W finale znikające w górze ściany bronowickiej chaty giną w czerwonej poświacie; aktorzy wędrują (w takt *Mazurka Dąbrowskiego*!) ku płonącemu horyzontowi; z teatralnej zapadni na miejscu Chochoła wykwita czerwona, plastikowa róża...

Z tego samego roku pochodzi druga realizacja *Wesela* Hanuszkiewicza, tym razem wystawionego w Teatrze Narodowym. Z inscenizacji z 1963 roku pozostała tylko niezawodna obrotówka i „szopkowa" scenografia Adama Kiliana. Zgodnie z duchem czasu nie brak w tej inscenizacji scen łóżkowych. Rachela (grana przez pieśniarkę Magdę Umer) jest współczesnym dziewczęciem, we wdzięcznie narzuconym na białą szatkę, modnym kożuchu. Artyści lat siedemdziesiątych nie chłopskością już fascynują, ale młodością, młodością! Osoby dramatu w akcie II nie są już grane przez Chochoła-chłopka: do każdej z nich zastosowany jest inny klucz. Jeśli zrozumiałe jest, dlaczego Szela obnosi bez żenady mundur i ordery, to niezupełnie wiadomo, dlaczego Wernyhora upodobnił się do Jana III Sobieskiego, a tylko Dziennikarz-Stańczyk zasłużył na rolę budziciela sumień, rzucając widowni w twarz swoje oskarżenia. Finał jest zgoła katastroficzny i w sposób oczywisty nawiązuje do filmowego *Wesela* Wajdy. Weselni goście wychodzą w listopadowy ogród, zaludniony nie tylko cieniami poczciwych jabłoni, ale i... wierzbami. Poruszając się w rytm chocholej muzyki, w oparach mgieł zapadają się we wsysającą ich toń. Ponad tym grzęzawiskiem do końca wznosi się ręka Dziennikarza z uniesionym w górę kaduceuszem.

---

[5] M. Fik, *Sezon w teatrach dramatycznych*, w: *Almanach sceny polskiej 1972/1973*, Warszawa 1974, s. 8.

Z inscenizacji zrealizowanych w latach siedemdziesiątych dwie jeszcze godne są odnotowania i pamięci: Stanisława Hebanowskiego (ze scenografią Mariana Kołodzieja) w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w 1976 roku i druga już (po łódzkiej, z 1969 roku) realizacja Jerzego Grzegorzewskiego w Starym Teatrze w Krakowie w roku 1977. Jest to już najsmutniejsza część „dekady Gierkowskiej": po wypadkach w Radomiu i w Ursusie, po protestach przeciwko poprawkom do konstytucji społeczeństwo pogrążone jest w iście „weselnym" stanie – półodrętwienia, marazmu. Hebanowski nie dostarcza mu łatwej pociechy. Jego *Wesele* odczytane jest poprzez widzenie Gospodarza, w optyce artysty stojącego na pograniczu rzeczywistości i kreowanej złudy. Ten Gospodarz jest jak Konrad z *Wyzwolenia*. Ale jego to czy naszą wyobraźnię zaludniają klisze obrazowe: już przed wejściem do teatru znajduje się makieta Tetmajerowskiego dworku z manekinem Racheli w oknie. Na scenie jest już chata Wyspiańskiego (i chata Gospodarza, rekwizytornia malarska) – to chata po kataklizmie: zręby opalonego okapu, spod którego spływają chorągwie, zwisają husarskie skrzydła. Bohaterem *Wesela* Hebanowskiego nie jest ani inteligencja, ani lud, ale stan zmitologizowanej, fałszywej świadomości inteligenckiej. To *Wesele* miało być kompromitacją stereotypów narodowej mitologii, ale jego finał – z obrotówką kręcącą się w takt chocholego tańca, nad którą rozpościera się niezmienny pejzaż rekwizytorni narodowej: kosy, ukrzyżowany Chrystus – potwierdza tylko ich przemożną siłę. Co więcej, ten finał śniony przez Gospodarza nijak się nie ma do zagranego z całą powagą aktu II, aktu „Osób dramatu". Niemniej jednak Hebanowski po raz pierwszy od dawna dotknął swoim przedstawieniem rzeczywistych schorzeń świadomości elit.

Najwybitniejsza, w moim przekonaniu, w całych powojennych dziejach *Wesela* inscenizacja Jerzego Grzegorzewskiego wnosi zupełnie nową jakość do historii tego dramatu. Grzegorzewski nie buduje na scenie chaty, ale przestrzeń pamięci wspólnoty – tej ze sceny i tej z widowni. Nie ilustruje didaskaliów Wyspiańskiego – krakowska skrzynia malowana, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej wskazują tej w s p ó l n e j pamięci klucz, wedle którego ma zaktualizować pozostałe znaki, wywołać je z zapomnienia. Budują tę izbę rytmy drewnianych pił na srebrzystej metalicznej fakturze tła, słomiane chochoły. To jest wewnętrzna muzyka *Wesela*, a zarazem pokryta mgłą snu przestrzeń snu widowni i bohaterów. Hanuszkiewicz zamienił rytm *Wesela* na rytm obrotówki, u Grzegorzewskiego tym rytmem tańca oddycha akcja, kierunek wejść postaci, stwarzając myślową iluzję tanecznego kręgu. Ten krąg, będący przecież najgłębszym wewnętrznym symbolem *Wesela* – symbolem zaślubin społecznych, to zarazem taniec miłości i śmierci. Taniec śmierci wspólnoty, która zapomniała o samej sobie i jest jak paciorki rozsypanego naszyjnika. Ta społeczność usiłuje odnaleźć pamięć o sobie, ale są to zaledwie desperackie zrywy, rozbłyski świadomości, błędne koło. Nieprzypadkowo przez akt I kilkakrotnie przetacza się skłębiona gromada weselników, jakby zdjęta z obrazu Malczewskiego. Osoby

dramatu w akcie II stają się wcieleniami martwoty psychiki bohaterów, emanacjami złego, zatrutego źródła pamięci. Nic się tu nie klei, pamięć tej społeczności rozbita jest na nieprzenikliwe dla siebie światy. Jedyny wspólny mit to czekanie na hasło, cudowny znak. Ten znak nadchodzi z Wernyhorą i jest jednym tylko słowem rzuconym Gospodarzowi: „Jutro". W finale krakowskiego *Wesela* nie było chocholego tańca. Postaci zeszły na widownię, wypatrując przez okna świtu. Na scenie pozostali majaczący Gospodarz, Czepiec z nastawioną kosą i Chochoł. To sceniczne odrętwienie i odrętwienie widowni rozdziera desperacką nutą krzyk Jaśka.

Grzegorzewski nie kalkował realiów Wyspiańskiego. Tworzył sygnały obrazowe, dla których kliszą była pamięć widza o ikonice *Wesela*. Stwarzało to całkowicie nową jakość, wbrew pozornemu pesymizmowi finału. Mit wielkiej literatury może stać się żywy tylko dzięki naszemu, widzów, współuczestnictwu. Tego jednak nie ma, jeśli nie istnieje pamięć przeszłości, świadomość historyczna. Ostatnie to z wybitnych *Wesel* w powojennym teatrze, ale – jak się zdaje – mimo zmienionych warunków historycznych, o do dziś nie wygasłym przesłaniu.